

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Alejandro

Otero

Memorabilia



Alejandro

Otero

Memorabilia

Curaduría de la exposición
José María Salvador

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Ciudad Guayana, 15 de septiembre-15 de octubre de 1993

**SALA
DE SIDOR
ARTE**

Exposición organizada por el
Centro de Arte Crisol

Directora
Graciela Camacho de Acosta

Secretaria
Carmen Arráez de Mallén

Montaje
Jesús Golindano

Guía de Sala
Juan Defitt

Diseñador gráfico
Antonio Jerez

Gerencia Corporativa de
Relaciones Institucionales SIDOR

Sala de Arte SIDOR
Edificio Aro
Carrera Nekuima
Altavista Norte
Ciudad Guayana
Teléfs. (086) 62.68.22 / 62.54.22
Fax (086) 62.54.22

Presentación

El maestro guayanés Alejandro Otero, fallecido hace apenas tres años, es uno de los artistas venezolanos de mayor prestigio nacional e internacional.

Nacido en El Manteco y criado en Upata y Ciudad Bolívar, donde pasó su infancia y su primera juventud, él es una de las personalidades más sobresalientes de nuestro Estado Bolívar, uno de los hijos más preclaros de la Región de Guayana. Por la gran fuerza y originalidad de sus propuestas artísticas y estéticas, él es uno de los nativos de esta tierra generosa que más brillantemente ha prestigiado con su obra y su vida el nombre de nuestro Estado y nuestra Región Guayanesa dentro y fuera de las fronteras de Venezuela.

Desde muy joven, a fines de los años 40 y comienzos de los 50, Alejandro Otero se constituyó en líder del profundo movimiento de renovación estética que sacudió desde sus raíces al mundo cultural de la conservadora Venezuela de entonces. Apoyándose en su obra plástica y en sus escritos teóricos en la prensa contribuyó poderosamente a la introducción definitiva de la modernidad artística en nuestro país. Con extraordinaria lucidez de mente y con gran valentía asumió la tarea de abrir nuevos derroteros al arte nacional y de hacer apreciar los nuevos valores de la cultura de nuestro siglo.

Por extraño que parezca, este eximio artista guayanés, a pesar de haber instalado algunas de sus grandes *Esculturas a escala cívica* en varios puntos de nuestro Estado (dos de ellas en Ciudad Guayana, a saber, el *Integral vibrante* en la sede de la CVG Siderúrgica del Orinoco SIDOR y la *Aguja solar* frente a la sede de Interálumina; la tercera de ellas, *Torre solar*, al pie de la Represa Raúl Leoni en Guri), no había alcanzado a mostrar su obra en su Región natal, a excepción de la exposición que de él se presentó a fines de 1990 en el Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar.

Esta retrospectiva que estamos presentando ahora constituye, pues, la primera ocasión que tenemos los habitantes de Ciudad Guayana de apreciar directamente la revolucionaria e impactante producción plástica de ese polifacético creador que fue Alejandro Otero.

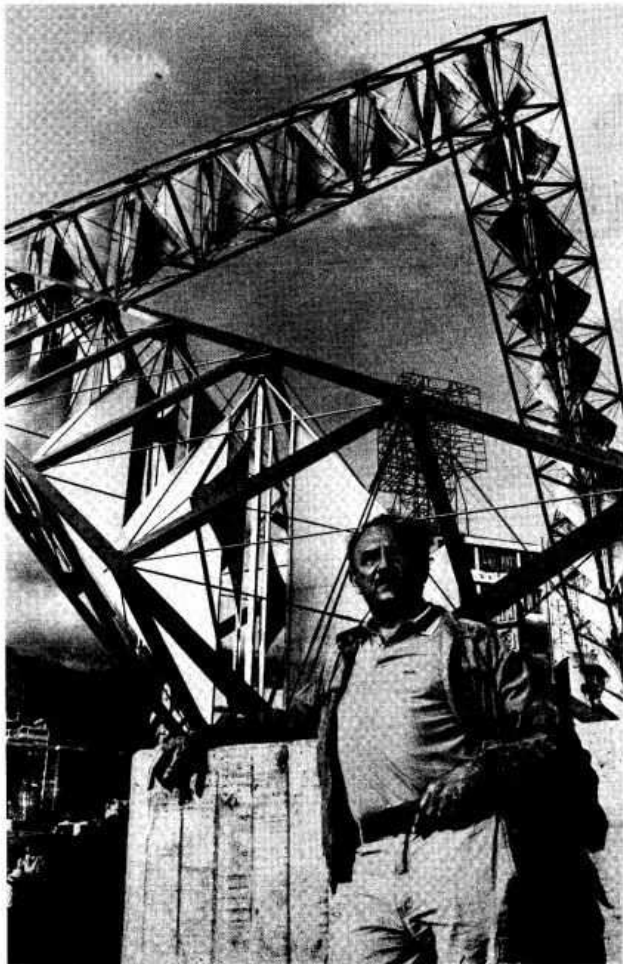
Esta muestra no hubiera sido factible sin el generoso e irrestricto apoyo que nos brindaron tanto Mercedes Pardo, fiel compañera y entusiasta copartípe de las aventuras artísticas y existenciales de Alejandro Otero, como los hijos de ambos, Gil Fernando, Mercedes Margarita y Carolina Otero Pardo. Deseo expresarles aquí mi más profunda gratitud y mi estima más sincera.

Quiero también agradecer a las instituciones y particulares que accedieron a prestarnos sus obras: el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas y el Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez de Porlamar, así como Miguel Arroyo, Oswaldo Vigas, Jorge Bezara, Lobelia Narváez, Pedro Vallenilla Meneses, Oswaldo Trejo, Paulina Villanueva y Galería Propuesta Tres, sin cuyo valioso concurso no hubiéramos tenido en la Región de Guayana la oportunidad de disfrutar de la magnífica e imponente producción de este guayanés universal que es Alejandro Otero.

Graciela Camacho de Acosta

Directora

Sala de Arte SIDOR



Alejandro Otero ante una de sus *Esculturas a escala cívica*

Alejandro Otero

Memorabilia

José María Salvador

Desde que inició su fecunda trayectoria creativa, Alejandro Otero se afirmó sin discusión como uno de los artistas venezolanos más completos y consistentes de todos los tiempos. Artífice versátil, insaciable indagador siempre abierto a andaduras desconocidas, fértil forjador de nuevos planteamientos y propuestas, fue uno de nuestros creadores más polifacéticos, tan sobresaliente en la realización de productos artísticos como en la difícil labor de generar reflexiones y conceptos estéticos. Por la sola valía de su ingenio y su arte, Otero se convirtió pronto en uno de nuestros realizadores plásticos de mayor prestigio nacional e internacional, reconocido con justicia en los epicentros más importantes de la cultura mundial.

La agudeza de su mente reflexiva, su penetrante capacidad de análisis y su rigor intelectual le permitieron dar cuerpo a una abundosa y sólida secuencia de textos teóricos, que cristalizaron en declaraciones, artículos y ensayos. Atraído en todo momento por los valores humanos de mayor jerarquía, Otero abordó en esos textos con brillante verbo múltiples temas de historia y teoría del arte y la cultura, así como otras facetas de la utopía de una sociedad mejor por la que luchó. Tales preocupaciones lo indujeron también con frecuencia a discurrir sobre el cotidiano existir de esa Venezuela que él amó a cada instante y ante cuyo problemático devenir siempre se mantuvo alerta.

Cimentado en su inmovible convicción sobre la validez de sus propuestas artísticas, provisto al mismo tiempo de excelentes dotes para el ejercicio de la escritura, Alejandro Otero se convirtió desde joven en inquebrantable paladín de sus ideas, que proclamó contra viento y marea con fe de converso, sin eludir siquiera el enfrascarse en agrias polémicas con interlocutores de temible garra y alta categoría intelectual.

Afinado en tan firmes premisas doctrinarias, desde la temprana fecha de 1950 en que se erigió en líder de los Disidentes, y a todo lo largo de su batalladora existencia, Otero combatió con virulencia cualquier manifestación de conservadurismo estético, defendió a capa y espada los planteamientos de las vanguardias artísticas y abogó en favor de un arte comprometido con su época. Intuitivo visionario, participó igualmente con enorme entusiasmo en la integración del arte al contexto urbano-arquitectónico, hasta llegar al final a concebir monumentales constructos tridimensionales (especie de hitos generadores de complejas percepciones) para los espacios públicos de las modernas urbes.

En su prolífico devenir creativo Otero atravesó por un conjunto de etapas o períodos morfológico-estilísticos bien definidos. Los restringidos límites de este ensayo sólo nos permitirán abordar en breve análisis algunos de los ingredientes plásticos y conceptuales presentes en esas etapas.

Desnudo ante el paisaje

Durante su período de aprendizaje en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas (1939-1945), bajo la sabia guía de Antonio Edmundo Monsanto, Alejandro Otero ejerció su mano y su sensibilidad en los consabidos ejercicios escolares diseñados para adquirir el dominio de las técnicas dibujísticas y pictóricas. Afrontó así en incontables croquis, bocetos y estudios los tradicionales temas del paisaje, la naturaleza muerta y la figura humana, en especial, en las modalidades de desnudo, figura vestida, cabezas y retratos.

Como era de esperarse, su sintaxis formal de entonces, sometida a variadas influencias, resulta sin perfil destacado y carente de personalidad definida. Son trabajos que no aciertan a sobresalir con claro protagonismo, y que se mantienen en la línea de los adocenados ejercicios escolares que por esas mismas fechas realizaban casi todos sus condiscípulos en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. No hay que olvidar, en efecto, la fuerte impronta que marcaban en ellos sus profesores de la Escuela, casi todos ganados a la causa del impresionismo y el post-impresionismo, pertenecientes como eran al Círculo de Bellas Artes o a la subsiguien-

te generación de paisajistas de la "Escuela de Caracas".

De esa etapa escolar de Alejandro Otero se conservan numerosos desnudos a lápiz, carboncillo, pastel, sanguina, gouache u óleo. En muchos de ellos el artista hace ya patente su interés por sintetizar la substancia del cuerpo humano en sus volúmenes esenciales y en sus más someros planos de luces y sombras, como buscando resumirlo en una cristalina estructura poliédrica: con semejante óptica el pintor imprime en esas obras cierto carácter de sólida volumetría escultórica.

En otras oportunidades, por el contrario, Otero reduce sus desnudos escolares a un reiterado manoj de rítmicas curvilíneas temblorosas, cuyos abiertos arabescos a duras penas delimitan, sin retenerla del todo, la transparente pulpa de la anatomía humana: actúa entonces el artista como libérrimo orquestador de ritmos lineales, como nervioso calígrafo imbuido por el ansia de puntuar el espacio con meros signos gráficos cimbreados.

Desde un enfoque de mayor solidez estructural Otero ejecutó asimismo durante su época escolar algunas figuras y retratos, en los que el modelado claroscuro se torna más rotundo y decidido, al tiempo que la materia plástica se afirma con frecuencia en gruesas pinceladas, jugosas pastas y ásperas texturas.

Mayor audacia manifiestan los numerosos paisajes realizados durante ese iniciático quinquenio 1940-1945. Trabajados por lo general a base de delgadas capas semitransparentes producidas por el reiterado barrido de anchos pinceles, esos paisajes funcionan en última instancia como rápidos bocetos, "imprimaciones" cromáticas o primeras manchas tonales. De conformidad con el singular concepto estilístico de Cézanne —por aquel entonces su ídolo indiscutido y su mentor venerado—, Otero estructura el espacio compositivo de sus paisajes mediante un innúmero conjunto de pequeñas parcelas cromáticas, suerte de delgado mosaico instituido, a la usanza del maestro de Aix-en-Provence, con el fin de sugerir la profundidad del campo visual mediante la yuxtaposición y escalonamiento de minúsculos retazos de color-luz.

En todo caso, se adivina ya en dichos paisajes del joven Otero una decidida voluntad de síntesis, un consciente propósito de reducir los relieves topográficos, los volúmenes arquitectónicos, las masas vegetales, las nubes del celaje y los demás elementos del motivo natural a grandes planos yuxtapuestos de tintas uniformes. En algunos momentos, esos fragmentados planos cromáticos se articulan entre sí con dureza en ríspidas aristas o en angulosas bisagras de cromas y tonalidades contrastantes, mientras en otras ocasiones se interpenetran con blandura en máculas de tinturas y luminosidades análogas.

Quebrada del Carño, 1942
 Oleo sobre tela, 50,3x60,5 cm
 Colección Pedro Vallenilla, hijo



Desnudo de mujer, 1945
 Carboncillo sobre papel, 65x49 cm
 Colección Galería de Arte Nacional, Caracas

La pesquisa de la obra de Reverón tropieza, de hecho, en no pocos núcleos de problemas importantes de nada fácil respuesta. No es el menor de ellos el constituido por la datación de las obras, como lo evidencian de modo elocuente las tremendas discordancias que al respecto se manifiestan entre los diversos comentaristas del quehacer del eremita de "Las Quince Letras".

Como para hacer aún más precarias las posibles afirmaciones en tal terreno, confluyen aquí varias circunstancias infelices. Ante todo, Reverón manifestó siempre un pasmoso desinterés por fechar sus obras, hasta el punto de que la mayoría de las que se hallan oficialmente catalogadas como de su autoría silencia del todo su data de ejecución. En no pocas ocasiones además postdató —fechándolas el año en que las vendió— obras realizadas uno o varios años antes. Por si fuera poco, los dibujos y pinturas que el artista fechó efectivamente junto a su firma (indicando el año con apenas los dos guarismos terminales, correspondientes a las decenas y unidades, precedidos casi siempre por una o dos cruces o equis) aparecen muchas veces datados con pigmentos tan borrosos y con cifras tan deformadas que con frecuencia resulta difícil identificar con exactitud y sin ambigüedades la fecha allí manuscrita.

Por tal motivo, pese a los encomiables esfuerzos realizados por algunos intérpretes (en especial, Alfredo Boulton y Juan Calzadilla) por establecer fechas precisas de elaboración de una u otra pieza de Reverón, resulta poco menos que imposible fijar una datación clara, exacta, completa e indiscutible en el opus reveroniano.

Este primer escollo incide en fuerte medida sobre otro problema aún más grave y significativo: el de la eventual clasificación estilístico-formal de la obra del solitario de Macuto. Alfredo Boulton, reconocido biógrafo e intérprete de este artista, ha propuesto una periodización basada en el colorido, la cual ha sido aceptada de manera unánime, sin someterla a prueba crítica. Para Boulton la obra reveroniana (posterior a su etapa de formación inicial) se divide en tres segmentos cronológicos sucesivos: un *período azul*, que abarca desde 1919 hasta 1924; un *período blanco*, que va de 1924 a 1934; y un *período sepia*, que cubre el trayecto desde 1935 hasta 1954, año del fallecimiento del artista.

Semejante periodización —ostensiblemente influida por la célebre taxonomía que circunscribe la producción juvenil de Picasso, con su *período azul* y su *período rosa*— es bastante discutible, y no son pocas las reservas críticas que podrían hacersele.

Los problemas comienzan ya en el pretendido *período azul*. Es, desde luego, innegable que durante el lapso 1919-1924 (por cierto, con mayor abundancia durante el bienio 1919-1920, cuando se hace más palpable sobre él la influen-

cia de Nicolás Ferdinandov, debido a la estrecha amistad que ambos mantenían) abundan en el opus de Reverón cuadros a dominante azul, en los que diversos tonos de azules de cobalto, ultramarinos, cerúleos, malvas y violetas presiden soberanos la composición: tal es el caso de óleos como *Grupo familiar*, 1919 (Col. Museo Armando Reverón), *Mujeres en la cueva*, 1919, *Quebrada de Morrocotudo*, 1919, *La luna* (Nocturno con luna), s.f., *El río Guaire*, 1920, *Procesión de la Virgen del Valle*, 1920, *Antigua carretera de El Valle*, 1920, *Uveros azules*, s.f., *La trinitaria*, 1922, *Fiesta en Caraballeda*, 1924, y *Naiguatá*, 1924 (Col. Mercedes Moreau).

Resulta, sin embargo, harto problemático seguir llamando *período azul* a una etapa en la que el maestro del Castillejo produce obras de tan variopinto y abigarrado colorido como *Juanita con abanico*, 1919, *El bosque de la manguita*, 1919, *Figura bajo un uvero*, 1919, *Calle de Punta Brava* (Macuto), 1920 (Col. Vicente E. Velutini), *Calle de El Valle*, 1920, *Calle de Maiquetía*, 1920 (Col. Germán Vegas), *Paisaje azul* (Calle de El Valle), 1921, y *El Parque de Macuto*, 1921, en los que el color azul —casi siempre asumido como tono local para el mar y el cielo de acuerdo con las convenciones, o como valor de sombras y penumbras conforme a la usanza impresionista— juega un papel secundario frente a la avasallante presencia de otros vivos colores del arcoíris.

Hay incluso algunos lienzos de este supuesto *período azul* en los que el color azul se despliega en mínimas dosis, bajo la apariencia de escasos acentos al estado puro o de desnaturalizantes mezclas con otros tonos agrisados, como sucede en cuadros al estilo de *Retrato de Casilda*, s.f., *Arbol con carreta* (Paisaje de El Paraiso), 1920 y *Paisaje de Maiquetía*, 1920, *Plaza*, 1922 (Col. Miguel H. Velutini), *La casa del bambual*, 1922, y *Simetría con uveros*, 1924. Existen incluso cuadros de este período en los que el color azul está casi del todo ausente, como acontece en *La vieja* (La reina mora), 1919, *Juanita*, 1919, y *Juanita junto al trípode*, 1921 (Col. Jorge Bezara).

Similar precariedad taxonómico-conceptual evidencian, por su cuenta, los otros dos períodos propuestos por Boulton. Por más que durante el decenio 1924-1934 —presunto *período blanco*— sobreabunden en la producción reveroniana obras construidas sobre la primacía de blancos lechosos y grises perláceos, no es menos cierto que durante ese mismo segmento temporal Reverón produjo también con frecuencia otros trabajos pictóricos en los que predominan los tonos marrones claros, ocre y grises cenicientos, tonos éstos que serán característicos del supuesto *período sepia*, que el mencionado biógrafo delimita entre 1935-1954. Para colmo, a todo lo largo de ese pretendido *período sepia* no son infrecuentes tampoco los cuadros dominados por los tonos blanquecinos y cremas, como en los mejores momentos del *período blanco*. En otros términos, resulta sobremanera pro-

En las redes de Picasso

Luego de instalarse en París en 1945, Alejandro Otero vivió un emocionante período de descubrimientos que resultarán decisivos para su definitivo desarrollo artístico. La asidua frecuentación de museos y galerías, la lectura ávida de libros, monografías y catálogos, la inmersión a fondo en el mundillo artístico parisino le facilitaron el contacto directo con las obras de los principales creadores y tendencias de las vanguardias contemporáneas. Fue el momento del hallazgo feliz de la poliédrica producción de Picasso, de las sugerentes evanescencias de la abstracción lírica promovida por Kandinsky, del ascético rigor racionalista del neoplasticismo implantado por Mondrian.

Sobre el horizonte radiante de esos nuevos universos recién descubiertos, Otero comenzaba ahora a desbrozar sus propios caminos, lanzado con optimismo a la conquista de su propio lenguaje. El artista de El Manteco trazará así un fulgurante recorrido que lo llevará de las aún referenciales *Cafeteras* (1946-1948) a la abstracción absoluta en las sucesivas series de las *Líneas coloreadas sobre fondo blanco* (1950-1951), los *Collages ortogonales* (1951-1952), las *Integraciones a la arquitectura* (1952-1956) y los *Coloritmos* (1953-1960).

Pintada con cierto febril furor en París durante el bienio 1946-1948, la serie de las *Cafeteras* fue precisamente la que cimentó el prestigio y la celebridad de Alejandro Otero en su patria. Al ser expuestas en febrero de 1949 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, dichas cafeteras actuaron como poderoso revulsivo que sacudió sin miramientos la conservadora sensibilidad de la provinciana Venezuela de finales del cuarto decenio de nuestro siglo.

Otero plasmó sus *Cafeteras* bajo el fuerte influjo de cierto post-cubismo marcadamente gráfico desarrollado por Picasso pocos años antes, a inicios de la década del 40. Ante la dramática coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, bajo la angustiosa Ocupación alemana de Francia, y frente a la profunda depresión producida en su ánimo por terribles acontecimientos emotivos (triunfo inicial del nazi-fascismo, tormentosas pugnas con su amante Dora Maar, muerte de su amigo el escultor Julio González), el genial malagueño había realizado en aquellos luctuosos tiempos de guerra, odio y miseria un conjunto de austeras naturalezas muertas con cráneos de hombre y de buey, candeleros, jarras, aguamaniles u otros modestos cacharros de cocina. Como para hacer más patente la inmisericorde crueldad de la trágica situación en curso, Picasso había construido aquellos sobrecogedores bodegones de entonces con descarnada desnudez de composición, sobria austeridad de colorido, enfática escritura rectilineal en su diseño y crispada angulosidad puntiguda en su morfología.

En sus *Cafeteras* Alejandro Otero partió también de esos sesgados parámetros del Picasso del período bélico. Del malagueño adoptó el guayanés no sólo los temas y elementos icónicos (cacerolas, cafeteras, pots, cráneos, candelabros), sino también el marcado grafismo rectilineal, las espesas redes de gruesos trazos negros, la hirsuta trama de planos triangulares acutángulos, el denso rompecabezas de fragmentos geométricos, la dinámica demarcación rítmica del espacio en múltiples oblicuas y penetrantes angulaturas, la adusta diagramación cromática, basada casi siempre en sordas monocromías terrosas, ampliamente moduladas en nerviosos zarpazos que a duras penas esbozan asordados contrastes de luces y sombras.

Otero gustó, en efecto, de sumergir sus *Cafeteras* en umbrías atmósferas de ácidos tonos terrosos, aclarados sólo acá o allá por breves notas de tintas más alegres o valores de mayor luminosidad. Esos emblemáticos bodegones surgen, por lo general, de un fondo semitransparente (ligera lechada tonal, casi siempre en monocromía sepia, rosada, asalmónada o de blanco quebrado), sobre el que se afirman dispersos toques de color y acentos cromáticos de mayor sonoridad: azules alizarinos, turquesas, rojos carmines, anaranjados, morados, violetas.

Procediendo más allá de los límites referenciales que Picasso se trazó para sí, el pintor de El Manteco llevó a su culmen en sus *Cafeteras* el proceso de síntesis y progresiva obliteración del objeto y del espacio-entorno emprendido por el genial maestro de Málaga, hasta el extremo de llegar a negarlos al final en una modalidad de abstracción total (serie de *Líneas coloreadas sobre fondo blanco*). No en balde el propio Otero llegará a confesar: "Las cafeteras fueron andamiajes de orden constructivo, ámbitos de carácter arquitectónico en los que el objeto era sólo una alusión metafórica."

Pese a que, según revela él mismo, Otero pintó sus *Cafeteras* sirviéndose todavía de modelos reales, hacia el año 1948 su interpretación de esos objetos cotidianos se torna cada vez más sintética: algunas de esas últimas cafeteras quedan reducidas a un breve haz de oblicuas y alargados manchones de color sobre un fondo casi virgen o apenas cubierto con levedad por una semilíquida imprimación apastelada, hasta llegar a fines de 1948 a una estenográfica transcripción casi abstracto-lírica del "objeto" representado.

Impulsado cada vez más a fondo en su afán por retener de las cafeteras objetivas sólo "algunas manchas de color características, y unas cuantas líneas que se me imponían como significativas", Otero terminó por simplificarlas y esquematizarlas a ultranza en unos pocos vectores direccionales, en simples brillos y penumbras, reduciéndolas de esta guisa a meras líneas dinámicas en el espacio. Esas postreras *Cafeteras* de la segunda mitad de 1948 marcan ya el tránsito franco



Calavera azul, 1947
Oleo sobre tela, 54x65 cm
Colección Jorge Beza

hacia la serie abstracta de *Líneas coloreadas sobre fondo blanco* del año 1951, la cual constituye el fruto natural y la conclusión lógica de las *Cafetems*.

Con ello el artista estaba subsumiendo el objeto en alguna huella fugaz de sus perfiles, en algún atisbo de su silueta. Intentaba con ello, ni más ni menos, substituir la imagen de la realidad por la ausencia de lo real. No por otro motivo Otero llegará a confesar: "Ese momento fue uno de los más dramáticos que haya vivido como pintor, ya que era cuestión de expresarse con nada, o de expresar la nada en que había quedado luego del agotamiento o la desaparición de aquel modo de aproximarse a lo real."

Rítmicos y sinfonías de color

Resulta elocuente el hecho de que durante el año 1951 Otero haya compartido su sensibilidad y sus intereses estéticos entre dos diferentes formas de abstracción: la informal abstracción lírica cristalizada en la serie *Líneas coloreadas sobre fondo blanco*, y la rígida abstracción geométrica representada en el conjunto *Collages ortogonales*.

A decir verdad, en algunos trabajos postreros de la primera de las dos series nombradas se patentizaban ya cierta disciplinada regularización de las líneas (más rígidas y uniformes que en las obras anteriores de esa misma serie), así como un progresivo aplanamiento y uniformización del fondo blanco, convertido en una playa tonal homogénea y sin modulaciones. Era como si las últimas *Líneas coloreadas* preanunciaban y preparasen el camino de los *Collages ortogonales*.

En diciembre de 1950 Otero recorrió Holanda "no tanto como turista, ni siquiera por conocer sus museos de pintura antigua, sino por rehacer el itinerario de la obra de Mondrian." Como resultado de ese peregrinaje iniciático al santuario natal del —por él tan venerado— profeta del Neoplasticismo, el guayanés desarrolló de inmediato el breve conjunto de los *Collages ortogonales* (1951-1952): son pequeñas obras concebidas en forma de tramas regulares de frágiles papeles coloreados, las cuales evidencian directa filiación con los *Boogie-Woogies* del último Mondrian.

Esos *Collages ortogonales* de Otero serán, a su vez, la fértil simiente de sus inmediatamente subsiguientes labores de *Integración a la arquitectura*, que emprenderá con fervoroso aliento desde su regreso a Venezuela en 1952 hasta 1956. Sus intervenciones en el contexto arquitectónico se verificarán tanto en algunos encargos privados como, sobre todo, en el marco oficial del proyecto de integración de las artes a la arquitectura emprendido con visionario tino por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas, entonces en proceso de construcción.

Esos múltiples e interesantes trabajos de integración a la arquitectura ejecutados por Alejandro Otero —trabajos que resulta imposible analizar en este corto ensayo— desembocarán, como fruto feraz, en un nuevo y consistente racimo de cuadros de caballete: la célebre serie de *Coloritmos*. Para realizar esas últimas obras Otero prefirió utilizar nueva técnica y nuevo material: pintura de automóvil (duco) aplicada con pistola de aire comprimido sobre un soporte de madera pulida.

Los *Coloritmos* son, en esencia, estrechos y largos rectángulos de madera demarcados longitudinalmente por una alternancia de anchas bandas paralelas negras y blancas de idéntico grosor (módulos positivos/negativos), entre las que el pintor sitúa formas más o menos regulares de colores brillantes. Dichas franjas paralelas ritman y dinamizan el espacio pictórico, al tiempo que lo demarcan con acusada direccionalidad a distinta velocidad según se las vean en el sentido longitudinal o en el transversal.

Gracias a sus diferentes configuraciones, cromas, valores lumínicos, dimensiones, intervalos de proximidad o lejanía, orientación y situación en el espacio compositivo, esos retazos de color establecen un dinámico contrapunto rítmico no sólo entre sí mismos, sino también en su insoslayable referencia a las bandas paralelas negras y blancas. Las complejas relaciones proporcionales que se establecen entre los elementos modulares (líneas paralelas) y los fragmentos de colores aciertan a crear en resumen una marcada sensación de espacio virtual en el soporte plano.

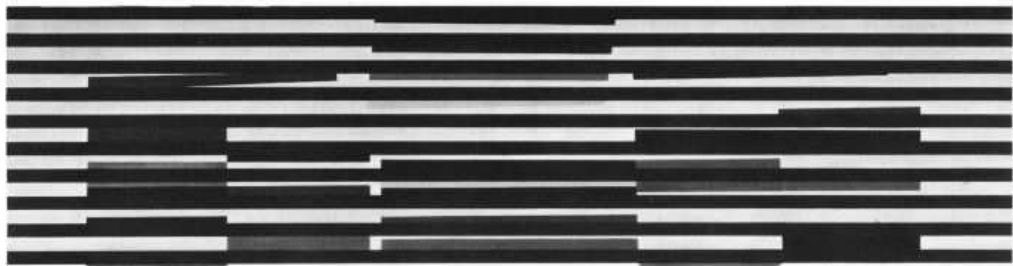
El propio creador ha explicado con claridad el contenido y desarrollo de esos trabajos: "De 1955 a 1960, que dura esta etapa de mi obra, el coloritmo se fue modificando. Al principio fueron formas geométricas muy evidentes las que aparecían entre las líneas. Luego esas formas se convirtieron en pequeños acentos alargados de más sutil sonoridad. Más tarde todavía, esas formas se agrupan en grandes esquemas en los que casi desaparecen las paralelas, hasta que al final color y bandas oscuras constituyen un sólo bloque sonoro, a veces muy fuerte, otras extremadamente refinado. El coloritmo varió no solamente como clima expresivo, sino en cuanto a forma, color y vibración. Las únicas constantes eran las paralelas y la materia utilizada que fue ganando en sutileza y calidad."

Derivación natural y simbiosis fecunda de las dos series sucesivas de las *Líneas de color sobre fondo blanco* y los *Coloritmos* es el tardío conjunto de *Tablones*, cuyos primeros bocetos datan de 1973, y cuyas realizaciones finales se extienden hasta al menos 1981. Los *Tablones* tienen de común con las *Líneas de color sobre fondo blanco* el hecho de que están constituidos también ellos por una serie de segmentos rectilíneos paralelos de diversos colores, superpuestos sobre un fondo claro.

Los *Tablones* se asemejan, a su vez, a los *Coloritmos* no só-



Coloritmo nº 19, 1957
 Duco sobre madera, 49,8×179,2 cm
 Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Coloritmo nº 11, 1956
 Duco sobre madera, 50×177 cm
 Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



El pote rojo, 1948
Oleo sobre tela, 54x64,9 cm
Colección Paulina Villanueva



El pote rojo III, 1948
Oleo sobre tela, 60,5x54,5 cm
Colección Miguel Arroyo

lo en la técnica empleada (duco aplicado sobre madera con pistola de aire), sino sobre todo en el concepto morfológico-estilístico y en el diseño compositivo, basado en la yuxtaposición longitudinal y paralela de retazos de colores brillantes, e incluso en el formato y dimensiones del soporte en forma de estrecho y largo paralelogramo. La sola diferencia fundamental entre los *Coloritos* y los *Tablones* estriba en que éstos últimos carecen de la trama de bandas negras paralelas, que en la primera serie constituía el principal recurso formal para dinamizar y ritmar el espacio y para hacer vibrar los colores.

Entre la materia amorfa y el objeto cristalino

A mediados del año 1960 Alejandro Otero, entonces en plena producción de los *Coloritos*, se reinstaló por algún tiempo en París. Descubrió allí que en Europa y los Estados Unidos la abstracción geométrica había entrado en franca decadencia ante el embate agresivo de otras corrientes más libertarias e irracionales que habían logrado imponerse de momento. Por aquellas fechas, en efecto, triunfaban con desigual éxito la Neofiguración salvaje promovida por el último Picasso, por el grupo Cobra y otros allegados de diverso origen (entre otros, los integrantes de la Nueva Figuración argentina y otros neofigurativos latinoamericanos), el "Art Brut" preconizado por Jean Dubuffet, así como el Pop Art anglo-norteamericano y ciertas expresiones de Neodadaísmo, entre las que se destacaba el denominado "Nuevo Realismo" francés liderizado por Daniel Spoerri, Arman, Fernández e Yves Klein.

En ese furibundo contexto irracionalista y anti-constructivo, a mediados de 1960 Alejandro Otero puso punto final a sus *Coloritos* e interrumpió sus nexos con la abstracción geométrica para afrontar, durante el sexenio 1961-1966, un conjunto de exploraciones en el terreno de la abstracción informal y en el del "Nuevo Realismo".

El propio artista explica su brusco y drástico cambio de rumbo estético cuando asegura: "Circunstancias de carácter local me forzaron a irme a Francia a mediados de 1960, en plena producción de los coloritos. Razones de orden práctico (el equipo indispensable, el costo y complicaciones para la realización de las tablas, las condiciones de espacio y clima necesarios) y razones de orden conceptual (sentía que los coloritos surgían muy fácilmente, que eran rígidos y quizá demasiado intelectuales, que no eran suficientemente expresivos) me llevaron a interrumpir la serie en 1960. 'Si soy creador, me dije, ya encontraré en qué cosa y de qué manera continuaré cumpliéndome.' Y así fue, pero de un modo radicalmente distinto. En eso influyeron las corrientes creadoras que se daban en Francia en ese momento, en particular un

movimiento que se denominó 'nuevo realismo': obras resueltas con desechos, ajenas a todo rigor constructivo, en las que la expresividad directa se planteaba como problema en sí."

La incursión de Alejandro Otero en el informalismo sobrevino de modo palmario a través de dos series simultáneas (desarrolladas ambas en 1961), diferentes por carácter, técnica y materiales, pero perfectamente complementarias entre sí: el conjunto de *Telas monocromas* y la serie de *Hierros y tierras de España*.

Luego de utilizar por muchos años los poco convencionales recursos de pigmentos industriales aplicados sobre madera con pistola de aire, en 1961 Otero retomó con entusiasmo la tradicional técnica de la pintura al óleo sobre lienzo en su serie de *Telas monocromas*. El título mismo del conjunto revela la intención del artista de operar en cada cuadro con una sola tinta, buscando hacerla vibrar de algún modo modulando el valor tonal, variando el espesor de la capa pictórica y condensando o aligerando la pincelada. Para esas monocromías Otero eligió una restringida gama de colores suaves, con una marcada predilección por ciertos apastelados tonos cremosos y grises claros, muy cercanos ya al blanco puro. Por eso, esta serie ha sido a veces designada también con el título de *Telas blancas*.

Embadurnándolas en ocasiones abundantemente con crasas materias texturadas, o acariciándolas suavemente en otros casos con ligeras veladuras apenas cubrientes, el pintor de El Manteco abordó esas *Telas monocromas* a modo casi de divertimento estético: se diría que se volcó sin freno alguno sobre ellas como imbuido por el deseo instintivo de regodearse en la manipulación de la materia plástica bruta por el mero placer sensorial de manipularla a capricho, sin sentirse sometido a la coercitiva disciplina racional de las estructuras y las formas geométricas.

En el verano de 1961 Alejandro Otero pasó con su familia unas largas vacaciones en Calafell, pequeña población en la Costa Brava de Cataluña. Allí ejecutó, guiado por la misma estética informalista de las *Telas monocromas*, la audaz serie de *Hierros y tierras de España*, relieves monocromos obtenidos al encolar chatarra, objetos metálicos, piedras, arena, mastique y otros desechos sobre un grueso soporte irregular de madera. Pese a la frontalidad de la composición y a la chatura del soporte, dichas obras, al sobresalir del plano en fuerte excrecencia, asumen un innegable carácter tridimensional, dejando de ser así meras propuestas pictóricas (collages) para convertirse en genuinos relieves escultóricos.

Bajo el directo influjo de los "nuevos realistas" franceses (Spoerri, Arman, Yves Klein), Otero realizó durante su segunda estadía en París (1961-1964) un conjunto de *Ensamblajes y collages*, que todavía habrá de continuar en Caracas durante un par de años más (hasta 1966). Se trata de de "ob-

jetos encontrados" que el artista guayanés fija sin mayor tratamiento (aunque a veces los recubre con un uniforme color blanco, negro o gris) sobre un soporte de madera, con frecuencia, viejos postigos, ventanas o puertas.

Teniendo en cuenta el "objeto" asumido como protagonista, tres son las modalidades fundamentales de esos *Ensamblajes y collages* de Otero: los formados con instrumentos mecánicos, los producidos con viejas cartas o manuscritos, y los confeccionados con recortes de periódico embebidos en color (serie de *Papeles coloreados*).

En los ensamblajes de la primera modalidad Otero suele fijar sobre un soporte ancho un único instrumento (serrucho, martillo, alicata, espátula, guante, brocha, escoba o cualquier otro objeto anodino), alejándolo del centro físico de la composición para marcar, en contrapunto, cierta tensión dialéctica entre la figura y el fondo.

Con análogo enfoque, Otero realizó un conjunto de sugerentes collages sembrando al desgaire viejas cartas o antiguos manuscritos sobre algún viejo postigo o una plancha de madera pintada de blanco o gris.

Al referirse a esos *Ensamblajes y Collages* de su segundo período parisino, Alejandro Otero expresa: "Se trataba de un arte en el cual no solamente los límites entre pintura y escultura quedaban abolidos, sino que no era una cosa ni la otra. Todo estaba hecho a partir de materiales recogidos en la calle, en los basureros, en las chiveras. Esos despojos, casi todos usados y gastados por la gente, me parecían conservar todo el peso de su huella. Como elemento de lenguaje se me figuraban más cargados de significación que cualquier otro inventado por el artista."

Hacia un reordenamiento geométrico del color

La tercera modalidad de los *Ensamblajes y encolados* de Alejandro Otero es la que cristaliza en la serie de *Papeles coloreados* o *Papeles pintados* (1964-1965). Realizados ya en Venezuela, tras su regreso de París, esos nuevos trabajos son collages diagramados en composiciones de claro ordenamiento topológico, con el claro propósito de rescatar cierto rigor constructivo y de reafirmar una estructura geométrica algo más que embrionaria, luego de los excesos expresivos e irracionales de sus varios trabajos informalistas.

Otero confeccionó dichos trabajos yuxtaponiendo en ordenado diseño geométrico numerosos recortes rectangulares de periódicos, previamente recubiertos con diversos tonos suaves de pigmentos acrílicos en ligeras veladuras que permiten leer con claridad los textos tipográficos subyacentes. En esos *Papeles coloreados* el artista desembocaba así a resultados geométrico-cromáticos análogos a los ya producidos en sus *Coloritmos*, y a los que habrá de producir una década más tarde en sus *Tablones*.

Para habitar el espacio urbano

El aporte más decisivo y mayúsculo de Alejandro Otero a la historia universal del arte lo constituye, sin lugar a dudas, su espléndido conjunto de monumentales constructos en hierro y aluminio que él designó con el nombre de Esculturas a escala cívica, destinadas a servir de hitos urbanos en constante mutación.

Suerte de máquinas inútiles u ociosos constructos tecnológicos, dichas *Esculturas cívicas* han sido concebidas y fabricadas en forma de complejas estructuras geométricas mediante una organización modular según la cual cada módulo o subconjunto de módulos es movido por el viento, el agua o algún motor eléctrico. De tal modo, esas gigantescas esculturas se constituyen en imprevisibles manantiales de formas, luces, espacios, movimientos, vibraciones y percepciones visuales en permanente fluir.

Otero había iniciado esa excepcional experiencia de intervención urbana en 1967, en el contexto del "Homenaje a Caracas en el Cuatricentenario de su Fundación": en tal oportunidad, a la cabeza de un equipo pluridisciplinario de artistas y técnicos, había planificado un ambicioso proyecto para la Zona Feérica del Parque El Conde, en el que las estructuras diseñadas por los artistas se convertirían en centro focal de los espectáculos y actividades recreativas.

En el marco de ese espectacular proyecto Alejandro Otero diseñó en 1967 siete enormes esculturas cívicas: *Vertical vibrante oro y plata*, *Noria hidrocromática*, *Robot*, *Integral vibrante*, *Torre acuática*, *Torre solar* y *Rotor*. Seis de ellas serán por fin construidas e instaladas un año más tarde en la Zona Feérica de El Conde. Desmanteladas y retiradas de su emplazamiento original después de un cierto tiempo, algunas de esas estructuras quedaron destruidas, mientras otras fueron implantadas en otros enclaves, como sucedió con *Integral vibrante*, ubicada hoy en el parque exterior de la sede de la CVG Siderúrgica del Orinoco SIDOR en Ciudad Guayana, Estado Bolívar. Ese mismo año de 1968, poco antes de inaugurarse las esculturas antes mencionadas, había erigido su columnaria *Vertical vibrante plata* a la entrada de la ciudad de Maracay.

Con el respaldo de la Beca Guggenheim, Alejandro Otero tuvo el privilegio de frecuentar en 1971-1972 el Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts (M.I.T.) en Cambridge. Allí, bajo la guianza de destacados especialistas interesados en la relación arte-ciencia, y trabajando en colaboración con equipos multidisciplinarios, el artista de El Manteco pudo profundizar en sus investigaciones en torno a diversos problemas técnicos planteados por sus estructuras urbanas.

Fortalecido con la superespecializada formación adquirida en el M.I.T., Otero continuó desarrollando con aún ma-



Coloritmo n° 6, 1956
Duco sobre madera, 200x56,5 cm
Colección Lobelia de Narváez



Tablón nº 26, 1974
Duco sobre fórmica sobre madera, 200x55 cm
Colección Museo de Artes Visuales Alejandro Otero

yor audacia y espectacularidad sus *Esculturas a escala cívica*. No se conformó con acrecentar notablemente sus dimensiones, sino que se aventuró en problemas de cálculo estructural de creciente dificultad, mientras establecía relaciones cada vez más múltiples y complejas entre la estructura global y sus numerosos elementos modulares.

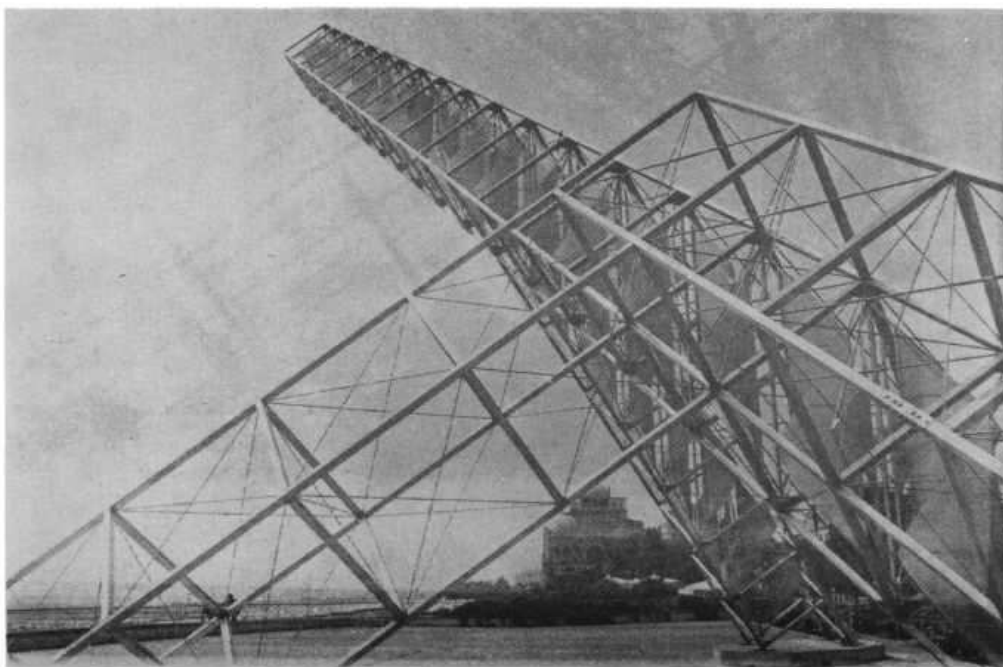
No carece de significación el hecho de que es precisamente en los años subsiguientes a su fecunda estadía en el M.I.T. cuando las *Esculturas cívicas* de Alejandro Otero alcanzan su apogeo y obtienen al mismo tiempo pleno reconocimiento internacional. Así, en 1975 su *Ala solar*, donada por el gobierno venezolano a Colombia, es erigida en Bogotá en plena Avenida Jorge Eliecer Gaitán, frente al Centro de Administración Distrital. Dos años después, su enorme constructo *Delta solar*, cedido por el ejecutivo de Venezuela al pueblo de los Estados Unidos, es instalado en los exteriores del Museo Nacional del Aire y el Espacio en Washington, D.C. En esa misma fecha (1977) su *Estructura solar*, encargada por la Compañía Olivetti, es exhibida durante largos meses en el patio central del Castello Sforzesco de Milán, antes de ser definitivamente emplazada frente a la sede central de la Olivetti en la ciudad italiana de Ivrea.

Como simbólico coronamiento de sus esfuerzos en este campo, durante su participación en la *XL Bienal de Venecia* de 1982 en calidad de representante único por Venezuela, Alejandro Otero verá sus gigantescas estructuras *Abra solar* y *Aguja solar* instaladas, respectivamente, en el jardín a la entrada de la sede principal de la Bienal y frente a la sede del Festival de Cine en el Lido veneciano. Un año más tarde ambas esculturas encontrarán su definitivo emplazamiento en Venezuela: *Abra solar* será erigida en la Plaza Venezuela de Caracas, en tanto que *Aguja solar* presidirá el parque exterior de la compañía Interlúmina en Ciudad Guayana. Al inaugurarse en 1984 la gran retrospectiva de Alejandro Otero en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, *Una flor para el desierto* es ubicada en el interior del Parque Central, en los predios de dicho museo. Por último, en 1986 se erige frente a la Represa Raúl Leoni en Guri, Estado Bolívar, la impresionante *Torre solar*, de 50 metros de altura.

Uno de los aspectos resaltantes de esas *Esculturas cívicas* de Alejandro Otero es la significativa importancia que asumen los módulos configurantes. Y es que, pese a la perfecta identidad de forma y función que entre sí guardan dichos módulos, cada uno de ellos por separado resulta distinto en su respectiva situación y funcionamiento en cada instante puntual. Expresado en otros términos, en virtud de sus relativas diferencias de posición, movimiento, inercia visual y reflexión de la luz, cada módulo ofrece un cuadro propio, de tal modo que la estructura global ofrece un variado mapa de marcada heterogeneidad perceptiva. "La escala de las

obras —señala el artista en referencia a los módulos de sus esculturas—, los puntos o perspectivas desde donde pueden ser observadas, los hace distintos. La luz no se refleja en ellos de la misma manera, ni el viento los mueve al mismo ritmo. Por el contrario, los organiza en imprevistas secuencias de movimiento, que van de lo parcial, en zonas inesperadas de las obras, a una actividad total por la que encauzan su sentido y se realizan con plenitud."

En resumen, este restringido ensayo no ha tenido otro propósito que sobrevolar apenas el variado, rico y complejo universo de formas e ideas cristalizado en la obra de Alejandro Otero. Estas breves líneas pretenden trasegar sólo algunos aspectos de los muchos que el maestro de El Manteco ha legado como herencia imperecedera a la posteridad. Es apenas un breve memento de las innumerables propuestas de este eximio creador que merecen ser recordadas: Alejandro Otero *Memorabilia*.



Aguja solar, 1982 (Colección Interálumina, Ciudad Guayana) en la Bienal de Venecia, frente a la sede de la Bienal de Cine de Venecia, 1982



Relieve catalán 2, julio 1961
Hierro y mastique sobre madera, 31×22 cm
Colección privada



19 jun 1824, 4-1-1963
Cartas manuscritas sobre madera, 60x46 cm
Colección privada



Alejandro Otero pintando los Coloritos

Pensamientos de Alejandro Otero

La pintura para mí no es más que una forma de vida. Una forma de comportamiento que abarca no solamente los problemas relativos al arte, sino también mis relaciones con los demás y mi modo de ser frente a mí mismo. He hecho pintura de paisajes, dibujo de figuras o me he servido de objetos para expresarlos y expresarme, y hoy hago pintura abstracta —una cierta y determinada pintura abstracta. He sido conducido a ello por el estado de mis experiencias vitales que comprenden no solamente lo que se refiere a la pintura, sino también a todo mi ser físico y afectivo. A cada etapa de mi vida, en total, ha correspondido una forma determinada de actuación que se ha hecho sentir en mi trabajo artístico. (1954)

Considero imposible que uno pueda negar su siglo, su época. Admito que se extraigan elementos del pasado para crear algo nuevo que responda también a nuestra época. Pero todos los elementos pictóricos han ido caminando con el tiempo; no se han quedado atrás. Si se busca el sentido de la construcción de la forma, de la pureza de todos los elementos característicos de la pintura primitiva, los encontramos más tarde evolucionados, acordes con las transformaciones propias del espíritu humano. (...) Hay que aprovechar del pasado lo que tiene de bueno, para crear lo nuevo; pero no quedarse nunca en él. Eso es estancarse, ignorar el tiempo, negar la evolución. (1944)

Una pintura no se hace activa, potente o profunda porque los personajes o figuras en ella representados estén en actitud de movimiento, tengan músculos fuertes, etc., sino por el modo como están ordenados los elementos de expresión plástica, que son los vocablos que usa el pintor como lenguaje. Dicho de otro modo, por la organización de las líneas, los valores y los colores que, en síntesis, y sin misterio, son los elementos fundamentales de la expresión plástica. De ese orden logrado por el pintor depende, exclusivamente, que la obra sea débil o fuerte, dinámica o apacible, etc., y si un motor ha de haber detrás de todo ello, que mueva los hilos, cortos o largos, de la expresión, no será otro que el talento y la sensibilidad del artista, nunca un código técnico o una receta para lograr este u otro efecto. Esa sensibilidad y ese talento, en los que va implícita la total responsabilidad del artista, son determinantes en el problema de su ubicación histórica. (1955)

Luego de Cézanne, fue Picasso el segundo dios para mi religión. En sus períodos "azul" y "rosa" él había hecho vibrar como nadie la escritura y la carne de la pintura, convirtiéndola en la poesía visual más conmovedora de todos los tiempos. Había "cifrado", por decirlo así, los recursos gráficos de la pintura, extendiendo sus registros a límites inabarcables. (...) Por él comenzó mi pintura en París. Sin imitarlo, por cierto, sino rehaciendo, reconstruyendo a

mi medida, la experiencia de un momento de su visión. Todo un proceso, del objeto picassiano a la negación del contexto de realidad inmediata en que se había movido aquel concepto de pintura, se cumplió en mi trabajo en cuestión de cuatro años. (1978)

Esta serie de pinturas que he llamado Coloritmos podría ser definida como una serie de experiencias —en el sentido de aventura expresiva— cuyo interés principal radica en el ritmo y en el color, en el poder de la forma-color ligado al dinamismo visual del ritmo. Contrariamente a lo que pueda pensar quien mire superficialmente estas composiciones, no son resultado de un cálculo ni fruto de una teoría concebida a priori. En el momento en que compuse los bocetos que anteceden a cada una de ellas, ritmos y tensiones, formas y colores siguieron el libre curso de mi intuición. Ningún juicio o control ajeno a la unidad del acto mismo de crear ha intervenido en ellos. En cada boceto la obra ha buscado, casi por sí misma, su unidad, su principio y su fin. Sin embargo, un boceto no es siempre una obra; ésta última a menudo pide mayor amplitud, más depurado lenguaje y hasta una técnica y una materia que le es indispensable y que en el boceto raras veces se alcanza a dar. Las diferencias que existen entre los bocetos para cada una de estas obras y las obras mismas no son sino éstas: más adecuada proporción o escala, más claridad formal, mayor definición en el colorido y la organización; todo ello en inmediata relación con la materia empleada —duco sobre madera y plexiglás— y, por consiguiente, con la técnica que le es propia —colores aplicados con pistola de aire. Desarrollar un boceto es extraer de él sus últimas posibles consecuencias, llevarlo hasta las dimensiones de una obra más completa o madura. Esto no significa ruptura del acto creador, sino abrirle posibilidades para mayor enriquecimiento y expansión. (1957)

Debo decir que, tanto en este tiempo [en 1950] como después, la vibración óptica sólo me interesó como ingrediente de la obra y no como elemento dominante o definitorio de la misma. Cosa distinta fue lo que aconteció en esas obras en el campo del espacio: se abrió éste de tal modo que hizo estallar el plano hasta llevarme a las pueras de una noción de espacio verdadero: el espacio-energía, espacio practicable en el que se elaboran a sí mismas mis esculturas de hoy.

En esto fue importante el descubrimiento y uso del módulo, repetición de un mismo elemento como recurso dinámico de saturación espacial. Los módulos no consistían solamente en bandas (todas de un mismo ancho, y distanciadas regularmente entre sí), sino también en los intersticios resultantes (una serie de cuadráticos iguales repartidos regularmente a lo largo y ancho del campo visual).

Por el lado de las bandas, repetidas a espacios regulares en sentido vertical (u horizontal), llegué a plantear los Coloritmos. Las bandas (por lo general negras y blancas, alternadamente) me ase-



To be or not to be, 1961
Oleo sobre tela, 73x60 cm
Colección privada



Hoy en TV, 26-3-1965
Papeles coloreados sobre madera, 65x53,5 cm
Colección privada.

guraban la dinamización o activación total del plano, mientras los colores (dispuestos con mayor libertad dentro de los espacios blancos) aportaban su propia potencialidad espacial.

Desde un principio, es decir, desde el momento de los Collages Ortogonales, el empleo del color libre tendió a romper con la aridez de la repetición modular. Para mí, por lo menos, no fue suficiente la dinámica visual que se alcanzaba con ello. El uso reiterado del color, por otra parte, creo que ha añadido a mi trabajo cierto clima de expresividad subjetiva (de sensualidad visual, podría ser) que lo atempera frente a la rigidez que comúnmente amenaza toda aventura intelectual.

La solución a ese problema del módulo no estuvo en los Ortogonales, ni en los Coloritmos: se vino a resolver en las esculturas espaciales, en las que tienen un papel modular. En las Alas Solares, por ejemplo, cada cubículo es igual a los demás. Cada elemento giratorio es idéntico al resto y todos los detalles se repiten; sin embargo, en ningún caso un módulo equivale a otro. La escala de las obras, los puntos o perspectivas desde donde pueden ser observadas, las hace distintos. La luz no se refleja en ellos de la misma manera, ni el viento los mueve al mismo ritmo. Por el contrario, los organiza en imprevistas secuencias de movimiento, que van de lo parcial, en zonas inesperadas de las obras, a una actividad total por la que encauzan su sentido y se realizan con plenitud. (1980)

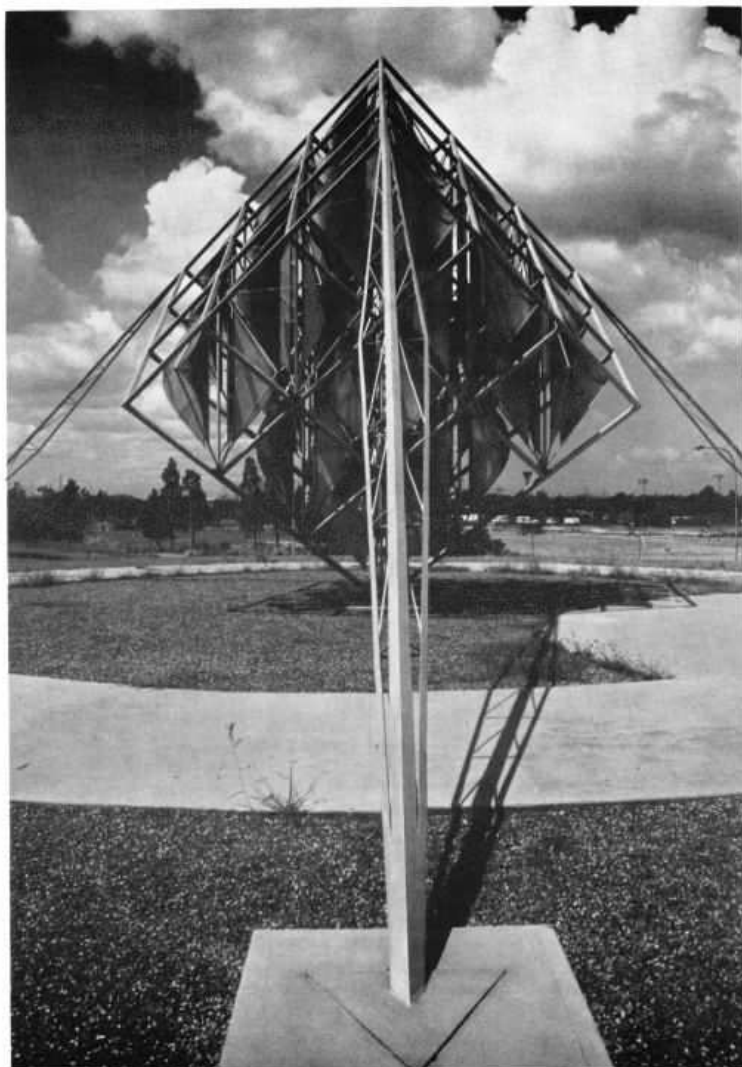
Los Tablones estaban concebidos desde 1973 y solamente había podido pintar unos pocos, los más sencillos, para los demás no creía contar con los recursos de realización adecuados (...), por ello habían permanecido archivados. Ahora salen a la luz diecisiete más, que esclarecen y redondean mi obra de pintor. Lo que pasa allí con el color (¿estará en lo cierto?) es que estalla frente a los civilizados Coloritmos. Los creo de una individualidad que solamente he logrado en algunas de mis esculturas recientes. Es como si se acercaran a la obra en sí, por sobre la noción de etapa o de proceso. Lo que parecía haberse detenido en la pintura para proseguir y resolverse en la escultura, veo que se dio en los Tablones de 1973. Lo digo si uno compara piezas, no desde el punto de vista de los problemas (miles de veces más complicados) que abraza la escultura. (1987)

Con mis estructuras espaciales me siento ante un mundo en el que todo es posibilidad. Cualquier elemento, natural o creado por el hombre: agua, viento, luz, metales, energía, máquinas, me lleva a concebir formas y antiformas, espacios, movimiento, vibraciones o simplemente acontecimientos sensoriales que ya no necesitan ser específicamente pintura, ni escultura ni arquitectura ni combinaciones entre éstas, para expresar el nuevo hecho sin nombre —del que somos parte— que comienza a dárseles como realidad actual. Estos elementos, sin embargo, no me sirven únicamente como punto de

partida, sino que constituyen la materia prima de las obras. Las vibraciones, las transparencias, la fluidez del agua, por ejemplo, no es que puedan sugerirme una forma o una sucesión de formas, sino que se convierten en alfabeto y sintaxis de las mismas. Una luz intermitente proyectada con violencia sobre un andamio de espacios, transmuta materia en pura energía. La energía, en este caso, es sinónimo de lenguaje. (1967)

Así como la pintura figurativa parte con el pie forzado del aspecto de objetos y personajes hacia la expresión de éstos y del artista que realiza la obra, estableciendo, de este modo, contacto con la realidad social circundante e influyendo sobre ella, la nueva actividad estética parte, principalmente, de las exigencias de los espacios arquitectónicos y urbanos y de sus relaciones con quienes los habitan y circundan, hacia la realización de un nuevo concepto del espacio habitable en el que la contribución del artista plástico y el arquitecto, el artesano y el diseñador, penetrado por la vía de las necesidades de orden práctico más cotidianas del hombre, crea un conjunto estético indisoluble, humanamente activo y, por sí solo, capaz de llenar y despertar las necesidades y sentimientos que yacen por naturaleza en él.

De este hecho, pueden encontrarse revestidos de formas y de colores, de proporciones y ritmos estéticos en los más variados materiales y con las técnicas más diversas, los muros interiores o exteriores de los edificios, las superficies de los pisos, los cubiertos, lámparas, el mobiliario, las máquinas de uso corriente en el hogar, la oficina, la fábrica, etc., y pueden adoptar, de esta suerte, formas, colores y proporciones más armoniosas y hacer más humano nuestro contacto con ellos; pueden hacerse más plácidos los parques y los jardines, más transitables las vías de comunicación, más bello el aspecto de las ciudades. (1954)



Integral vibrante, 1968
Hierro y acero inoxidable, 10 metros de altura
Colección CVG Siderúrgica del Orinoco SIDOR, Ciudad Guayana



Desnudos, ca. 1945
Óleo sobre tela, 50x60,5 cm
Colección Oswaldo Vigas



Candelabros, ca. 1947
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Colección Oswaldo Vigas



Alejandro Otero en su taller de París pintando las *Cafeteras*.

Biografía de Alejandro Otero

José María Salvador

1921

Nace el 7 de marzo en El Manteco, Estado Bolívar. Se traslada con su familia a Upata, donde vivirá hasta los 10 años.

1931-1938

Se residencia con su familia en Ciudad Bolívar.

1939-1945

Frecuenta la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, donde en 1942 es nombrado profesor del Curso de Experimentación Plástica para Niños, antes de ser designado en 1944 profesor de Vitrales.

1945

Egresada de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas. Luego de un breve viaje a Nueva York, se residencia en París durante 7 años.

1946

Inicia la serie *Cafeteras* (1946-1948).

1948

Presenta en la Panamerican Union de Washington, D.C. una exposición individual de sus *Cafeteras*.

1949

En Caracas exhibe las *Cafeteras* en el Museo de Bellas Artes, en el Taller Libre de Arte y en el Instituto Pedagógico.

1950

Funda en París la revista "Los Disidentes" y la agrupación homónima, junto con J.R. Guillent Pérez, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Narciso Debourg, Carlos González Bogen, Perán Erminy, Rubén Núñez, Dora Hersen, Aimée Battistini y otros artistas e intelectuales venezolanos.

1951

Inicia la serie *Líneas de color sobre fondo blanco*, y poco después la de *Composiciones ortogonales*. Se casa en Londres con la pintora Mercedes Pardo.

1952-1959

En Caracas efectúa trabajos de integración del arte a la arquitectura en edificios privados y, sobre todo, en el proyecto oficial de la Ciudad Universitaria de Caracas, bajo la conducción del arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

1954

Realiza las *Horizontales activas*. Ejecuta dos trabajos a escala urbana en Caracas: el *Mástil reflejante* para la Estación de Servicio Las Mercedes y un mosaico para el Banco Mercantil y Agrícola. Comienza a enseñar Vitral y Composición y Análisis en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas.

1955

Comienza la serie *Coloritmos*.

1956

En Caracas ejecuta varios trabajos de integración de las artes en las Facultades de Ingeniería y de Arquitectura en la Ciudad Universitaria. Diseña también el plafond del Teatro

del Este. Renuncia al cargo de profesor en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas. Poco después de que el Museum of Modern Art de Nueva York le adquiere el *Coloritmo n° 1*, participa en la XXVIII Bienal de Venecia.

1957

Luego de exponer sus *Coloritmos* en la Galería de Arte Contemporáneo en Caracas, concurre a la IV Bienal de São Paulo. Sostiene una clamorosa polémica sobre el arte abstracto con el escritor Miguel Otero Silva. Realiza un mural para la Residencia El Paraíso en Caracas.

1958

Obtiene el Premio Nacional de Pintura en el XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Toma parte en la reforma de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, que se llamará en lo sucesivo Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, en la que reingresa como docente. En noviembre es nombrado Coordinador del Museo de Bellas Artes de Caracas.

1959

Obtiene una Mención Honorífica en la V Bienal de São Paulo. Realiza en Caracas una escultura policromada para el Edificio Easo y una policromía para la Escuela de Farmacia en la Ciudad Universitaria, así como un relieve monocromo para el acuario de Colinas de Carrizal en el Estado Miranda.

1960

Obtiene el Primer Premio en el II Salón Interamericano de Pintura, Barranquilla, Colombia. Tras renunciar al cargo de Coordinador del Museo de Bellas Artes de Caracas, se reinstala en París, donde inicia la serie *Telas monocromas*.

1961

Comienza la serie de relieves monocromos.

1962

Participa en la XXXI Bienal de Venecia.

1964

Obtiene, compartido con su esposa Mercedes Pardo, el Premio Nacional de Artes Aplicadas en el XXV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. De regreso definitivo a Venezuela, es nombrado Vice-Presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Inicia la serie de *Papeles coloreados*.

1966

Presenta una retrospectiva de sus obras de 1940 a 1965 en la Signals Gallery de Londres. Junto con Jesús Soto abre una retrospectiva en la XXXIII Bienal de Venecia. Luego de recibir, compartido con Mercedes Pardo, un premio para esmaltes en la Muestra Internacional de Artesanía Artística, en Stuttgart, Alemania, renuncia a la Vice-Presidencia del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

1967

Diseña con otros artistas y técnicos el proyecto de la Zona Feérica de El Conde con motivo del Cuatricentenario de la



Eos, inventora del viento
(Tributo a Haydée Santamaría) (maqueta), 1984
Cartulina y madera, 27x21 cm
Colección privada

Fundación de Caracas. Inicia la serie *Estructuras espaciales*.

1968

Tras instalar la primera *Vertical vibrante* a la entrada de Maracay, inaugura en la Zona Feérica de El Conde *Vertical vibrante oro y plata*, *Rotor*, *Noria hidrocromática*, *Estructura sonovibrátil*, *Integral vibrante* y *Torre acuática*.

1971

En el Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts (M.I.T.) en Cambridge, realiza durante un año, con el apoyo de la Beca Guggenheim, investigaciones especializadas sobre esculturas urbanas movidas por el viento u otros agentes naturales.

1973

Inicia la serie de *Tablones*.

1975

Su *Ala solar*, donada por el gobierno venezolano a Colombia, es instalada en la Avda. Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá.

1976

Es designado en Caracas Presidente de la Comisión Especial de Artes Plásticas del Consejo Nacional de la Cultura.

1977

Su *Estructura solar*, adquirida por la compañía Olivetti, es exhibida durante largos meses en el Castello Sforzesco de Milán, antes de ser ubicada definitivamente en los jardines del edificio Olivetti en Ivrea, Italia. En esa oportunidad, la Olivetti publica la monografía *Alejandro Otero*. Su *Delta solar* es erigida en el jardín oeste del Museo del Aire y del Espacio en Washington, D.C.

1982

Concurre a la XL *Bienal de Venecia* con dos gigantescas esculturas cívicas (*Abra solar*, emplazada en los jardines a la entrada de la sede principal de la Bienal, y *Aguja solar*, expuesta en la sede de la Bienal de Cine en el Lido), así como con obras de mediano formato, maquetas, bocetos y planos, diapositivas y una película sobre su obra, exhibidos en el Pabellón de Venezuela.

1983

Su escultura *Abra solar* es erigida en la Plaza Venezuela de Caracas, mientras su *Aguja solar* es emplazada frente a la sede de Interlúmina en Ciudad Guayana.

1984

Al tiempo que realiza esculturas de mediano tamaño, inicia los proyectos de la serie *Embolos vibratorios*.

1985

En febrero inaugura una magna retrospectiva de su producción (más de 700 obras) en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

1986

Su gigantesca *Torre solar* (50 m de altura) es levantada al pie de la Represa Raúl Leóni en Guri, Estado Bolívar.

1990

Pocos meses después de presentar sendas exposiciones individuales (en febrero, *Alejandro Otero. Saludo al siglo XXI* en el Museo de Arte de Coro; en abril, *Alejandro Otero. Obras inéditas* en la Galería Propuesta Tres de Caracas), Alejandro Otero fallece en Caracas el 13 de agosto.

Exposiciones individuales

1944 Alejandro Otero y César Henríquez, Ateneo de Valencia

1948 Alejandro Otero. *Cafeteras*, Pan American Union, Washington, D.C.

1949 Alejandro Otero. *Cafeteras*, Museo de Bellas Artes de Caracas, Taller Libre de Arte e Instituto Pedagógico de Caracas

1957 Alejandro Otero. *Coloritmos*, Galería de Arte Contemporáneo, Caracas

1960 Alejandro Otero. *Coloritmos*, Museo de Bellas Artes, Caracas

1962 *Coloritmos y relieves de París*, Museo de Bellas Artes, Caracas

Líneas blancas sobre fondo blanco, Galería El Muro, Caracas

Cafeteras, Sala Mendoza, Caracas

1963 Alejandro Otero, Galerie Wulfengasse, Klagenfurt, Austria

1964 Alejandro Otero. *Ensamblajes y Encolados*, Sala Mendoza, Caracas

1965 Alejandro Otero. *Papeles encolados*, Sala Mendoza, Caracas

1966 *A Quarter of a Century of the Art of Alejandro Otero: 1940-1965* (retrospectiva), Signals Gallery, Londres

Alejandro Otero. *Retrospectiva* (junto con Jesús Soto), XXXIII *Bienal de Venecia*, Venecia

1971 Alejandro Otero. *Coloritmos 1960-1971*, Galería Conkright, Caracas

1972 Alejandro Otero. *Obra serigráfica 1*, Galería Conkright, Caracas

1973 Alejandro Otero. *Maquetas de esculturas*, Galería Conkright, Caracas

1974 Alejandro Otero. *Tablones*, Galería Conkright, Caracas

1975 Alejandro Otero. *Retrospectiva*, Galería Adler-Castillo

Alejandro Otero. *A Retrospective*, Michener Galleries, Harry Ranson Center, University of Texas, Austin, Texas

1976 Alejandro Otero. *Retrospectiva*, Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Otero. *Obra serigráfica*, Galería Pecanins, México, D.F.

1977 Alejandro Otero. *Estructura solar*, Castello Sforzesco, Milán

1982 Alejandro Otero, XL *Bienal de Venecia*, Venecia

1985 Alejandro Otero, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

Alejandro Otero, Allen/Wincor Gallery, Nueva York

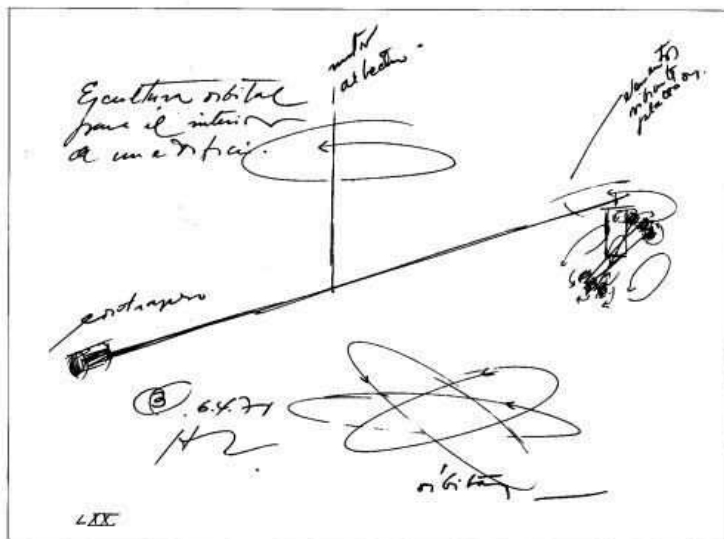
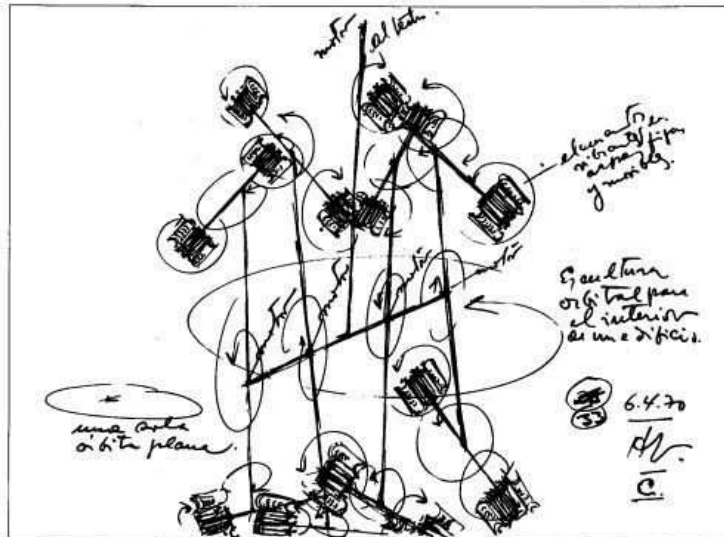
1990 *Alejandro Otero. Saludo al siglo XXI*, Museo de Arte de Coro, Estado Falcón
Alejandro Otero. Obras inéditas, Galería Propuesta Tres, Caracas
Alejandro Otero. Saludo al siglo XXI, Sala Ipostel, Caracas
1991 *Alejandro Otero. Las estructuras de la realidad*, Museo de Bellas Artes, Caracas
Alejandro Otero. Las estructuras de la realidad, Bienal de São Paulo, Brasil
Alejandro Otero. Últimos trabajos, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas
1992 *Alejandro Otero. Las estructuras de la realidad*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar
1993 *Alejandro Otero. Memorabilia*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana

Representado

Museo de Bellas Artes de Caracas
Galería de Arte Nacional, Caracas
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber
Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar
Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas
Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar
Museum of Modern Art, Nueva York
Museo de Arte Latinoamericano, Organización de Estados Americanos, Washington, D.C.
Museo del Aire y el Espacio, Washington, D.C.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Caracas

Recompensas

1941 Primer Premio y Mención Honorífica, Concurso de Carteles, *Segunda Exposición del Libro Venezolano*, Caracas
1942 Premio de Mérito Especial para Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, *III Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, Museo de Bellas Artes, Caracas
1945 Premio Andrés Pérez Mujica y Premio Emilio Boggio, *III Salón Arturo Michelena*, Ateneo de Valencia, Valencia
1957 Premio, *IV Salón D'Empaire*, Maracaibo
1958 Premio Nacional de Pintura, *XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, Museo de Bellas Artes, Caracas
1959 Mención Honorífica, *V Bienal de São Paulo*, São Paulo
1960 Primer Premio, *II Salón Interamericano de Pintura*, Barranquilla, Colombia
1964 Premio Nacional de Artes Aplicadas (compartido con su esposa Mercedes Pardo), *XXV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, Museo de Bellas Artes, Caracas
1966 Premio de Esmaltes (compartido con Mercedes Pardo), *Muestra Internacional de Artesanía Artística*, Stuttgart, Alemania
1971 Beca Guggenheim, con la que realiza investigaciones sobre escultura a escala cívica en el Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts (M.I.T.), Cambridge
1991 Mención Honorífica (*post mortem*), *Bienal de São Paulo*, São Paulo



Proyectos (dibujos) para Esculturas orbitales, 1971

Bibliografía somera de Alejandro Otero

1 Obras de referencia general

- Boulton, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo III, *Epoca Contemporánea*, Arte, Caracas, 1972
- Briceño, Pedro y Juan Calzadilla, *Escultura, escultores*, Ediciones Maraven, Caracas, 1977, 233 pp.
- Calzadilla, Juan, *El abstraccionismo en Venezuela*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1961, 302 pp.
- Calzadilla, Juan, *El ojo que pasa (Crónicas sobre la actividad artística)*, Monte Avila, Caracas, 1969, 163 pp.
- Calzadilla, Juan, *Movimientos y vanguardias en el arte contemporáneo en Venezuela*, Concejo Municipal del Distrito Sucre, Estado Miranda, Caracas, 1978, pp. 97-102
- Calzadilla, Juan, *El artista en su taller*, CANTV, Caracas, s.a. [1979], 216 pp.
- Calzadilla, Juan y otros, *El Arte en Venezuela*, Ediciones del Círculo Musical, Caracas, 1967, pp. 138-149
- Guevara, Roberto, *Arte para una nueva escala*, Ediciones Maraven, Caracas, 1978, pp. 49-53, 159
- Guevara, Roberto, *Ver todos los días*, Monte Avila, Caracas, 1981, pp. 102-111
- Paz Castillo, Fernando y otros, *Diccionario biográfico de las artes plásticas en Venezuela. Siglos XIX y XX*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1973
- Rodríguez, Bélgica, *La Pintura Abstracta en Venezuela 1945-1965*, Ediciones Maraven, Caracas, 1980, p. 293 pp.
- VV.AA., *Diccionario de las Artes Visuales en Venezuela*, Monte Avila, Caracas, 1982, Tomo II, pp.

2 Monografías

- Araujo, Orlando, *El niño que llegó hasta el sol*, Ediciones María di Mase, Caracas, 1979
- Balza, José (con textos complementarios de Alejandro Otero), *Alejandro Otero*, Ediciones Olivetti, Milano, 1977, 165 pp. (Texto trilingüe español/italiano/inglés)
- Balza, José, *Un color demasiado secreto*, Ediciones Maeca, Caracas, 1985
- Boulton, Alfredo, *Alejandro Otero*, Col. Venezolanos, nº 1, Oficina Central de Información, Caracas, enero 1966, 37 pp.
- Otero, Alejandro, *Memoria crítica*, Monte Avila/Galería de Arte Nacional, Caracas, 1993, 422 pp.
- Palacios, Inocente, *Alejandro Otero*, Col. Arte, nº 3, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1967, 38 pp.
- Palacios, Inocente, *Alejandro Otero*, en VV.AA., *Pintores venezolanos*, Edime, Caracas, 1969, vol. 2
- Presencia de Alejandro Otero a la Bienal de Venecia*, Fausta Squariti Editrice, Milano, 1983, 67 pp. (Texto bilingüe inglés/español)

3 Catálogos individuales

- Alejandro Otero*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1962, s.p. (Texto de Armand Gatti)
- Alejandro Otero*, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 1976 (Texto de Juan Acha)
- Alejandro Otero*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1985, 200 pp.
- Alejandro Otero. Las Estructuras de la Realidad*, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 15 de diciembre de 1990; Museo de Bellas Artes, Caracas, 17 de febrero-14 de abril de 1991, 67 pp. (Textos de María Elena Ramos, Katherine Chacón, Federica Palomero, Mariana Figarella y Douglas Monroy)
- Alejandro Otero. Memorabilia*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana, 1993, 40 pp. (Textos de José María Salvador)

Lista de obras

- 1 *Desnudos*, ca. 1941
Lápiz y tiza sobre papel
63,2×33 cm
Colección privada
- 2 *Quebrada del Cuño*, 1942
Oleo sobre tela
50,3×60,5 cm
Colección Pedro Vallenilla, hijo
- 3 *Sin título (Dos figuras)*, 9-11-1943
Carboncillo sobre papel
63,5×43,5 cm
Colección privada
- 4 *Desnudos*, ca. 1945
Oleo sobre tela
50×60,5 cm
Colección Oswaldo Vigas
- 5 *Ciruela, manzanas y copa*, ca. 1946
Oleo sobre madera
33×23 cm
Colección Oswaldo Vigas
- 6 *Calavera azul*, 1947
Oleo sobre tela
54×65 cm
Colección Jorge Bezara
- 7 *Candelabros*, ca. 1947
Oleo sobre tela
60×50 cm
Colección Oswaldo Vigas
- 8 *El pote rojo*, 1948
Oleo sobre tela
54×64,9 cm
Colección Paulina Villanueva
- 9 *El pote rojo III*, 1948
Oleo sobre tela
60,5×54,5 cm
Colección Miguel Arroyo
- 10 *Coloritmo N° 6*, 1956
Duco sobre madera
200×56,5 cm
Colección Lobelia de Narváez

- | | | |
|---|--|--|
| 11 <i>Boceto para Coloritmo</i> (CR "3"), 14-2-1957
Gouache sobre cartulina
15x6 cm
Colección Oswaldo Trejo | 20 <i>Tablón n° 26</i> , 1974
Duco sobre fórmica sobre madera
200x55 cm
Colección Museo de Artes Visuales
Alejandro Otero, Caracas | 28 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm |
| 12 <i>Coloritmo 54 A</i> , 1960-1971
Duco sobre madera
150,2x39,2 cm
Colección Miguel Arroyo | 21 <i>Tablón n° 59</i> , 1976
Duco sobre fórmica sobre madera
200x55 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
Francisco Narváez, Porlamar | 29 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm |
| 13 <i>To be or not to be</i> , 1961
Oleo sobre tela, 73x60 cm
Colección privada | 22 <i>Eos, inventora del viento</i>
(<i>Tributo a Haydée Santamaría</i>)
(<i>maqueta</i>), 1984
Cartulina y madera
27x21 cm
Colección privada | 30 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm |
| 14 <i>Relieve catalán 2</i> , julio 1961
Hierro y masticue sobre madera
31x22 cm
Colección privada | 22 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm | 31 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm |
| 15 <i>Hierros y tierras de España 13</i> , agosto 1961
Hierro, tierra y masticue sobre madera
50x50 cm
Colección privada | 24 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm | |
| 16 <i>19 juin 1824</i> , 4-1-1963
Cartas manuscritas sobre madera
60x46 cm
Colección privada | 25 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm | |
| 17 <i>Hoy en TV</i> , 26-3-1965
Papeles coloreados sobre madera
65x53,5 cm
Colección privada | 26 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm | |
| 18 <i>Ibydi</i> , 14-12-1965
Papeles coloreados sobre madera
65x53,5 cm
Colección privada | 27 <i>Sin título</i> , s.f.
Grabado intervenido a mano
(pieza única)
50x35 cm | |
| 19 <i>Sin título n° 27</i> , 1966
Materiales diversos sobre madera
100x85 cm
Colección privada | | |

Exposición y Catálogo
producidos por



Diseño gráfico
José María Salvador

Fotografías de obras
Vladimir Sersa

Fotografías del artista
Museo de Artes Visuales Alejandro Otero

Selecciones de color
Cromolito

Fotocomposición
Vidal, srl.

Fotolito
Litotec

Impresión
Arte-Tip

Edición
1.000 ejemplares

ISBN 980-07-1644-0

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Exposición 5/1993

Diseño museográfico
Graciela Camacho de Acosta

Montaje
Jesús Golindano
Juan Defitt

Imagen gráfica
Antonio Jerez